

Bandas de sonido transnacionales. Voz e identidad en el cine brasileño contemporáneo

IRENE DEPETRIS CHAUVIN
UBA – CONICET

Aunque el cine como práctica cultural es central en la construcción imaginaria de la nación (Anderson 1991, Smith 2000), parte de la cinematografía reciente parece privilegiar una recuperación de lo diverso, lo marginal y lo foráneo. Las redes económicas, los contactos culturales y la movilidad asociadas a la etapa de la denominada globalización no sólo impactaron la actividad cinematográfica en el nivel de la producción y la circulación de filmes, sino que este proceso se refleja también en las temáticas, con una atención nueva a historias de desplazamientos transnacionales (Đurovičová y Newman 2010) y en el surgimiento de un “cine políglota” que da cuenta de la diversidad lingüística característica del mundo contemporáneo (Berger y Komori 2010).

En el caso del cine latinoamericano, sobre todo a partir de la década de los noventa, diversas ficciones y documentales exploraron problemáticas ligadas al desplazamiento en películas de carretera, en historias de experiencias migratorias, en el vagabundeo por los espacios internos precarizados de ciudades postmodernas, en el trasvase de y hacia las periferias, en el movimiento de personajes que rompen fronteras identitarias o en los tránsitos sin motivos explícitos, evidenciados en derivas que no permiten que los individuos constituyan lugares de inscripción que les permitan estabilizar una identidad (Xavier 2003, França 2012, Aguilar 2006, Page 2007). Estas películas, que se refieren a la condición de personajes en permanente dislocamiento, por un lado hablan del vínculo entre movilidad y desterritorialización como un rasgo característico de la cultura actual, y por el

ireni22@gmail.com

otro nos invitan a considerar la relación entre el tránsito y la reconfiguración de identidades antes más fácilmente enraizadas en contextos nacionales.¹

Refiriéndose al período de la “retomada” del cine brasileño,² Ismail Xavier identifica una serie de películas de desplazamientos en las que se observan, por un lado, historias de búsqueda del origen y, por el otro, un predominio de “no lugares” que rompen con la idea del espacio como una totalidad coherente (2003: 49). Los desplazamientos en el exterior y la reflexión sobre la identidad nacional fueron abordados también por Lúcia Nagib, quien señala el vínculo de los filmes brasileños tanto con una tradición nacional como con la cultura globalizada (2006: 96).³ Esta tensión entre lo nacional y lo global es también central en la producción académica que analiza el cine contemporáneo brasileño y portugués atendiendo a las problemáticas de la pluralidad lingüística (Berger y Komori 2010), las identidades colectivas (Overhoff Ferreira 2012) y las configuraciones espaciales (França 2012). El innovador estudio de Carolin Overhoff Ferreira analiza películas portuguesas y brasileñas recientes en diálogo con otros discursos de la identidad, teniendo en cuenta el contexto no sólo transnacional sino también postcolonial. En particular, la autora se detiene en aquellos filmes que interrogan las subjetividades a la deriva de los inmigrantes en el mundo lusófono y ponen en tensión el legado colonial y los mitos de la unidad cultural tales como la lusofonía y el lusotropicalismo.⁴ Por otro lado, en su estudio sobre las fronteras y los paisajes transculturales, Andrea França encuentra que algunas películas brasileñas recientes articulan ‘lugares’ en territorios de tránsito que en una primera instancia podrían parecer meros espacios de anonimato en los cuales no es posible establecer vínculos de pertenencia.

Lo cierto es que, al atravesar territorios, el cine contemporáneo pone en evidencia la existencia de fronteras geográficas, lingüísticas y simbólicas reales, al mismo tiempo que las películas, en tanto discursos culturales, establecen nuevos lugares de enunciación desde los cuales se articulan otros espacios del adentro y del afuera. Como se deduce de los estudios de Carolin Overhoff Ferreira y de Andrea França, la consideración tanto del entramado cultural más amplio de los discursos sobre la identidad, como del propio régimen visual del espacio, es fundamental para evaluar una geografía de la identidad. Sin embargo, atender a las bandas de sonido de las películas y, en particular, el trabajo sobre las voces, introduce un matiz que permite reconsiderar las relaciones entre el espacio y la identidad que surgen de la práctica cinematográfica.

Aunque la banda de sonido es una materia significativa que tiene una relativa autonomía con respecto a la imagen, salvo excepciones la crítica y la teoría de cine han privilegiado siempre lo visual sobre lo sonoro. Como plantea el teórico francés Michel Chion, la voz es un difícil objeto de análisis porque es elusiva: “Once you have eliminated everything that is not the voice itself – the body that

houses it, the words it carries, the notes it sings, the traits by which it defines a speaking person, and the timbres that colour it, what's left? What a strange object, what grist for poetic outpourings" (1991: 1). Este carácter elusivo de la voz se debe, según Chion, a que la misma reside en un espacio intermedio entre la resonancia y la significación. Por un lado la voz contribuye a darle una textura material general a la banda de sonido de un filme; por el otro, trasmite un mensaje específico a través del uso de una lengua particular. En este sentido, la llegada de la voz humana a la pantalla, al reproducir un idioma e introducir una resonancia afectiva particular, abrió nuevas posibilidades para el cine como productor de formas de la identidad nacional.

La consideración de la lengua hablada en el cine es particularmente relevante para el mundo contemporáneo. Los artículos reunidos por Verena Berger y Miya Komori en *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain* (2010) dan cuenta de la existencia de un cine políglota que no oculta la riqueza y el conflicto al que se ven expuestos los personajes migrantes en un mundo multicultural en donde las interferencias y los préstamos lingüísticos dibujan espacios de integración y exclusión (9). El énfasis de estas películas políglotas en la experiencia de la pluralidad de lenguas en un nivel acústico llama a reconsiderar el papel de la lengua hablada en el modo en que diferentes culturas entienden la relación entre espacios e identidades.

Al margen de la diversidad lingüística, el manejo y la textura de la voz es en sí misma muy relevante para considerar un discurso identitario, ya que la voz comúnmente se asocia a la presencia, la expresión inmediata y la intencionalidad de un sujeto hablante. Como plantea Jacques Derrida, al usar significantes transparentes o invisibles, el habla parece expresar la verdad y el pensamiento como si no existiera una diferencia entre el significante y el significado (Derrida 1976, 8-20). Por otro lado, las películas sonoras crean la ilusión de ser capaces de representar el habla y otros fenómenos sonoros del mismo modo en que estos son percibidos en el mundo real. La banda de sonido tiene la habilidad de crear una ilusión de "plenitud auditiva" porque se basa en el principio de sincronización entre lo sonoro y lo visual (Silverman 1988).⁵ El habla sincronizada opera como una prueba de que el evento fílmico está teniendo lugar delante de los ojos y de los oídos del espectador y, de esta manera, el manejo clásico de la voz en el cine sonoro participa de una metafísica de la presencia tal cual es teorizada por Derrida.

De manera similar, en su clásico estudio sobre las relaciones entre la voz, el cuerpo y el espacio, Mary Anne Doane sostiene que el cine clásico descansa en un manejo del sonido en el que la sincronización entre voz y cuerpo es fundamental para reforzar una unidad del hecho fílmico que se le presenta al espectador como "dada". En el planteo de esta autora, la forma de entender las

relaciones entre voces y cuerpos en el cine supone también una topología. El trabajo sobre lo sincrónico y asincrónico, y el uso de la tecnología sonora que pone en evidencia la ambigüedad o, por el contrario, oculta los mecanismos de representación, son estrategias de significación que no sólo establecen ciertas relaciones entre voces y cuerpos, sino que también configuran los espacios que éstos habitan (Doane 1980: 44-48).

Desde esta perspectiva, que considera la relación entre lo sonoro y el espacio, es posible entender cómo a lo largo del siglo XX, en el marco de los cines nacionales, la textura del discurso y la sincronización de voces y cuerpos fueron centrales para la creación de lo que Benedict Anderson entendía por “comunidad imaginada”,⁶ al mismo tiempo que otros usos de la voz, en otras cinematografías, permiten articular sentidos que no necesariamente consolidan esas ideas de comunidad. Teniendo en cuenta que la voz, en sincronía o diacronía con las imágenes exhibidas en pantalla, delimita espacios que sustentan o desestabilizan identidades culturales, en este artículo me gustaría reconsiderar la idea de una identidad territorial, lingüística y afectiva brasileña por medio del análisis de la lengua hablada y del uso de las voces en dos importantes filmes de la “retomada”: *Terra Estrangeira*, de Walter Salles y Daniela Thomas (1995), y *Estorvo*, de Ruy Guerra (2000).

La identidad como desvío en *Terra estrangeira*

La errancia y la búsqueda de la identidad, dos temas centrales de la filmografía de Walter Salles, se presentan en *Terra estrangeira* (1995), una película codirigida con Daniela Thomas que ofrece un comentario sobre la identidad brasileña a partir de una situación de exilio.⁷ La historia comienza en marzo de 1990, cuando Zelia Cardoso, la ministra de Economía del nuevo gobierno de Fernando Collor de Mello, anuncia un plan económico que bloquea los depósitos bancarios. Al escuchar la noticia Manuela, una viuda que estaba ahorrando para poder volver a su lugar de origen, San Sebastián en el país vasco, muere de un infarto. Desesperado y sin esperanza en el futuro, su único hijo Paco decide, como muchos otros jóvenes en la época, dejar el país y probar suerte en Europa, de la mano de un traficante de diamantes que lo envía en una misión clandestina a Portugal.⁸ En Lisboa encuentra a Alex, una brasileña desorientada después de la muerte de su compañero, también involucrado en el tráfico de piedras. Paco y Alex continúan siendo acosados por los traficantes y son en cierta manera nuevamente “expulsados”. Mientras huyen en dirección hacia la frontera con España, Paco recibe una herida de bala y la película termina con Alex intentando seguir “de vuelta a casa”, esta vez el país vasco.

Hay en *Terra estrangeira* un uso genérico de la historia de viaje como un vehículo de exploración de los límites y de crítica a un sistema cultural (Laderman 2002: 6), pero la película de Walter Salles y Daniela Thomas dialoga también con otros discursos culturales de mayor alcance. En este sentido, en su estudio sobre las visiones del paraíso en el cine brasileño, Lúcia Nagib plantea que *Terra estrangeira* es un film programático que recurre a imágenes de la tierra y el mar, ya presentes en el cine de Glauber Rocha, para retratar el período de Collor de Mello como aquel del fin de la utopía y del proyecto nacional del Cinema Novo (2002: 156). *Terra estrangeira* también se centra en aquella “mitología del descubrimiento”, ese pasado de esperanza que había impulsado a los portugueses en su aventura atlántica pero, siguiendo el camino inverso de los descubridores, devuelve a los personajes brasileños a la antigua patria europea, Portugal, en donde se hace evidente una pérdida del paraíso supuestamente encontrado cinco siglos antes. El personaje de Alex señalan esta contradicción cuando desde el extremo oeste de Europa observa el mar y le explica a Paco:

Você não tem ideia onde você está, né? Isso aqui é a ponta da Europa. Isso aqui é o fim. Coragem, né? Cruzar esse mar há quinhentos anos atrás... É que eles achavam que o paraíso estava ali, ó... Coitados dos portugueses... acabaram descobrindo o Brasil.

El contexto político y cultural del presente, la falta de esperanzas de los brasileños que abandonaron su país, lleva a revertir las viejas acepciones sobre el nuevo y el viejo mundo. Alex señala irónicamente la falsedad de la “utopía marítima” (Nagib 2006: 47), ya que tanto Brasil como Portugal comparten su destino de ser lugares de partida y no de permanencia. De manera similar, en su análisis de la película, Carolin Overhoff Ferreira señala que la crisis de la nación impulsa a los personajes a buscar en Portugal una referencia para una, en última instancia, frustrada reterritorialización, ya que la trama de *Terra estrangeira* revela al mismo tiempo la ausencia de un sentido de pertenencia colonial y el fracaso de una comunidad lusófona postcolonial (2012: 205).

Si bien en *Terra estrangeira* la crítica a Brasil se repite de manera explícita en varios pasajes en los que los protagonistas hablan de su país como de una tierra hostil, esta crítica negativa y la crisis de identificación con el lugar de origen no suponen, sin embargo, una eliminación de las diferencias culturales, ni una implosión de sentido. Tanto a nivel del espacio geográfico como del espacio sonoro, las fronteras entre las distintas tierras se mantienen de manera bastante nítida. En primer lugar, en la película las localizaciones se presentan de manera transparente: al principio, cuando estamos en el Brasil de Collor de Mello que asfixia los sueños de movilidad de la madre de Paco, la cámara ubica

el departamento que Paco comparte con su madre en las márgenes del Minhocão de São Paulo. En Lisboa, los lugares por los que circulan Paco y Alex son fácilmente reconocibles: Alfama, el barrio alto, el monumento a los descubridores en Belén. Entonces, desde un registro puramente visual, São Paulo es la ciudad gris donde no se puede vivir, Lisboa es la metrópoli inundada de inmigrantes de las ex colonias portuguesas y también escenario de la huida de Paco. En esta narrativa distópica, el único lugar no experimentado, el San Sebastián de Manuela, termina configurándose como origen y tierra utópica también para Alex que acompaña a Paco en su intento de fuga al país vasco.

Con una banda sonora que respeta la variante clásica de sincronicidad entre voz e imagen,⁹ *Terra estrangeira* trabaja la relación entre espacio geográfico, variante lingüística, acento y pertenencia nacional de manera transparente. En Lisboa la cámara registra espacios asociados a lo portugués lusitano en el barrio de Alfama, en donde el personaje de Pedro, que habla con indiscutible acento portugués, cultiva los valores asociados canónicamente a esa cultura como el fado o la poesía de Fernando Pessoa. La ciudad aparece también como un espacio de contacto entre distintas culturas. En el barrio alto, Paco conoce a Loli, un inmigrante de Angola, y los límites de su amistad señalan la diferencia irreductible no sólo entre Portugal y África, sino también entre Angola y Brasil. La inclusión de personajes africanos en la película permite abordar, por un lado, el conflicto que supone el carácter heterogéneo de la lengua portuguesa (ya que en las escenas en que Paco habla con el inmigrante angolano sus gestos dan cuenta de dificultades en la comprensión) y, por otro, la problemática cohabitación del portugués con expresiones provenientes de lenguas africanas. Esto último se evidencia cuando Igor, el traficante portugués, buscando a Paco, se encuentra con Loli:

Igor: –Qual é o problema, pá?

Loli: –Unbivalé. Anhaunbité.

Igor: –O que é que estão praí dizer? A pergunta é simple, meu, viram o brasileiro ou não?

Loli: –Não vimos niguém.

En este breve diálogo el uso del vocativo “pá” por parte de Igor introduce la variante regional del portugués lusitano, mientras que la mención de “Unbivalé” y “Anhaunbité”, por parte de Loli, señalan la hibridez de un intercambio lingüístico en donde se produce una cohabitación conflictiva con términos africanos que el receptor portugués evidencia desconocer.

La ciudad se convierte, de este modo, en un escenario de conflicto donde conviven los inmigrantes de las colonias portuguesas. Como justamente señala

Carolín Overhoff Ferreira, *Terra estrangeira* desbarata la utopía lusófona al cuestionar la amabilidad de los vínculos culturales y lingüísticos (2012: 209). Sin embargo, esta falla del paradigma de la interculturalidad, prometido por los defensores de la lusofonía y el lusotropicalismo, no supone que los brasileños pierdan sentido de sí mismos. Al igual que con la crítica a Brasil como el lugar de origen, la polifonía de acentos no sólo no lleva a la eliminación de las diferencias, que podrían sustentar una comunidad lusófona, sino que esta polifonía permite demarcar establemente las diferencias y solidificarlas como espacios de identificación al interior de los subgrupos. En una escena que tiene como fondo Lisboa, Alex habla de su angustia:

Não depende do lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira. Cada vez mais tenho a consciência do meu sotaque, de que minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles. Sei lá, acho que estou ficando velha.

Desidentificada con Brasil, Alex se vuelve extranjera en la propia tierra y decide migrar a Portugal, en cuya metrópoli su acento le hace volver a tomar conciencia de su propia condición foránea. Pero, aunque Alex siente que no forma parte de ninguno de los dos espacios, esa desidentificación no la ubica en un espacio desimbolizado. La variante de la lengua y su sonoridad particular, el acento, son marcas que instauran una diferencia respecto de lo otro, aunque el signo al que se adscribe esa diferencia sea negativo. En otras palabras, los personajes, sus acentos, siguen asociados emblemáticamente a una nacionalidad y esa sonoridad característica activa ciertas percepciones sobre el origen nacional.

La estabilidad de esta asociación entre acento e identidad nacional es clara sobre todo en el personaje de Igor, el contrabandista de diamantes, quien explota alternativamente un habla con acento portugués y brasileño como un modo de entrada en distintas lógicas de relaciones. La funcionalidad que supone el poder moverse entre distintas variantes del portugués, y el modo en que estas variantes no sólo no dejan a los personajes en espacios desimbolizados, sino que los asocian con identidades o valores específicos, se evidencia en otras escenas de *Terra estrangeira*. Cuando el personaje de Miguel, el novio brasileño de Alex, intenta vender directamente los diamantes, encuentra un contrabandista portugués, André, que en un primer momento imita un acento brasileño pero luego vuelve a su propio acento portugués cuando el negocio empieza a adquirir seriedad. En esa misma secuencia, durante el intento de venta, el comprador portugués señala la falta de acuerdo en la operación preguntándole a Miguel: “qué língua estamos a falar aqui?”.

En la narrativa distópica de *Terra estrangeira*, Paco y Alex no forman parte de un “entre lugar”, en tanto espacio híbrido de negociación que sintetice los aportes de cada uno de las culturas lusófonas, pero éstos tampoco caen en el espacio del “no lugar”.¹⁰ Más bien, la desidentificación respecto a Brasil como territorio de origen, que ahoga los sueños personales, y a la lengua portuguesa, que no permite una conexión con los otros inmigrantes africanos, genera una identificación con una comunidad en el presente de los brasileños desterrados y una comunidad imaginada en el futuro. En el momento de mayor tensión, antes de morir, la madre de Paco Manuela grita “Aitá” (padre en vasco) y este gesto de volver al origen será retomado por Alex cuando, hacia el final de la película, huye desesperadamente a San Sebastián junto con Paco. La comunidad negativa marcada por el acento brasileño se reconfigura en una nueva comunidad en relación a una tierra y a una lengua que no se conocen. De este modo, en el contexto de migraciones y desplazamientos, la identidad diaspórica brasileña sobrevive y se redefine en la búsqueda de una tierra imaginada y utópica.

El “no lugar” sonoro de *Estorvo*

Estorvo, la novela que Chico Buarque publicó en 1991, supuso, según el crítico literario Roberto Schwartz (1999), el ingreso del “no lugar” en la literatura brasileña. La trama de la novela es confusa y refiere a un narrador sin nombre, sin identidad, completamente perdido en las dimensiones temporales y espaciales, que huye sin saber de quién ni hacia dónde y circula por espacios que en su mayoría son “no lugares”: un apart-hotel, una estación de buses, un *shopping center*, un barrio privado. Según la crítica literaria, en el texto de Buarque la omnipresencia de la fuga en el tiempo presente, de un “no lugar” hacia otro “no lugar”, dibuja una ciudad post utópica y post nacional (Faria 1999, Otsuka 2001). Los análisis sobre la trasposición de la novela al cine han destacado, asimismo, cómo la película de Ruy Guerra enfatiza la dinámica de desterritorialización del individuo (França 2012: 69) y la relación de esa crisis de los marcos identitarios con un colapso más general del orden patriarcal (Xavier 2010: 24).

Al igual que en *Terra estrangeira*, en la película *Estorvo* hay un intento de volver a cierto origen que se ve imposibilitado cuando el personaje huye a la hacienda de su infancia y la encuentra invadida por bandas de marginales y policías corruptos. Al cruzar la tranquera para entrar al sitio familiar, la voz en *off*, que representa la conciencia del protagonista, dice estar saliendo de todos los lugares solo para entrar en ningún lugar. La falta de definición y de vínculos fijos con el espacio se plantea en la transposición filmica de varios modos, tanto a nivel visual como auditivo. Si en el libro se da la impresión de que la acción

ocurre en Río de Janeiro, en la adaptación filmica de Ruy Guerra el espacio aparece completamente des-referencializado. El director decidió filmar en locaciones pertenecientes a los tres países de la coproducción, Brasil, Portugal y Cuba. Las imágenes de Río de Janeiro, La Habana y Lisboa mezcladas en la edición construyen una ciudad anónima. La falta de foco, cierto abuso de los primerísimos primeros planos y la edición también contribuyen a crear la imagen de un universo caótico.

La sensación de extranjería y extrañamiento constante que transmiten las imágenes se refuerza también a nivel sonoro. Los actores de la película provienen de diferentes países: el protagonista es el actor cubano Jorge Perugorria, que comparte elenco con actores brasileños, mozambicanos, portugueses y cubanos que hablan indistintamente portugués en sus variantes brasileñas, mozambicana o lusitana, así como también español y portuñol.¹¹ A diferencia de *Terra estrangeira*, donde los acentos, aunque en términos negativos, se adscriben a una identidad nacional, en *Estorvo* el acento es parte de una estrategia de des-referencialización en la que se destaca más la pura sonoridad de las voces que su capacidad representativa. No es posible localizar la narrativa porque nunca se menciona en la película el lugar en el que la acción sucede, ni se explica por qué los personajes hablan una lengua o la otra, o incluso más de una lengua en la misma escena. Por ejemplo, en una ocasión, dos personajes hablan portugués con acento nativo y con acento extranjero en la calle, pero las marcas gráficas de la ciudad están en español o, en otra escena, un mismo actor habla indistintamente español o portugués.

Esta estrategia de des-referencialización sonora, que parte del uso de múltiples idiomas y acentos, se radicaliza con distintas formas de ruptura del principio de la sincronidad. Como planteamos en la introducción, la sincronidad es central para elaborar una metafísica de la presencia, pero el lenguaje del cine provee asimismo distintas formas de desviación codificada que permiten redibujar los límites entre la presencia y la ausencia del origen de la voz. Por un lado, el doblaje que vincula el cuerpo del actor con otra voz en una perfecta sincronización, reproduce la copresencia cinemática de cuerpo y voz y, de este modo, sostiene un principio de identidad mutable pero estable. La voz en *off*, cuya fuente de sonido excede momentáneamente los límites del cuadro, pero no del mundo diegético, y la voz *over*,¹² que funciona en un nivel diegético superior, pero cuya fuente es asimismo revelada en el curso de la película (Silverman, 1988: 48), son otros de los modos de la voz que serán subvertidos en la adaptación cinematográfica de *Estorvo*.

En la película de Ruy Guerra la mezcla de lenguas instauro no sólo una diversidad irreductible que no permite delimitar a los grupos, sino que ubica este conflicto al interior del individuo, utilizando y subvirtiendo las formas codifi-

cadadas de desviación de la sincronía. Esto es evidente sobre todo en la hacienda familiar que había sido invadida por delincuentes. En una ocasión el protagonista se encuentra con dos de los bandidos, que son gemelos y hablan español, pero en la siguiente escena los mismos bandidos hablan portugués, ya que fueron doblados en la banda sonora por un actor brasileño. De este modo, los personajes no sólo están fuera de un espacio y un tiempo que permita adscribirlos a una identidad grupal, sino que también son extranjeros respecto de sí mismos. Como consecuencia, esta falta de estabilidad identitaria se refuerza en tanto el doblaje de la banda sonora no respeta tampoco el principio de sincronidad¹³.

La des-referencialización se acentúa todavía más en el caso del protagonista narrador. Por su posición más elevada en la diégesis, generalmente la voz *over* tiene una tonalidad de omnisciencia, revela un conocimiento superior de la historia narrada y del discurso (Silverman, 1988: 48-9). En su análisis de las películas *Lavoura Arcaica* y *Estorvo*, el crítico Ismail Xavier señala que el procedimiento de la voz *over* se presenta de manera recurrente en el cine brasileño contemporáneo, especialmente en el caso de adaptaciones de novelas, pero generalmente este uso responde a un esquema en el que la voz se superpone a una imagen para narrar parte de la historia o realizar comentarios dentro de una postura pedagógica que permite restar ambigüedad a la narración (Xavier 2010: 4). Sin embargo, en *Estorvo* la narración, aunque es una forma de la consciencia del personaje, no transmite el punto de vista de alguien que sabe ni intenta explicar la acción sino que revela en otro nivel la imposibilidad de establecer una identidad.

Así como en la primera escena el uso de los primerísimos primeros planos y la falta de foco nos transmitía visualmente la subjetividad fragmentada del protagonista, la narración en primera persona aparece fragmentada en cuatro voces con variantes lingüísticas y fonéticas: el habla en español con acento cubano del protagonista representado por Jorge Perugorria, la conciencia del personaje con la voz en *off* del propio Perugorria que habla en portugués con interferencias del español, una doble conciencia expresada en la voz *over* grabada en portugués mozambicano por el propio director Ruy Guerra, y letreros en la pantalla que reproducen frases de la novela de Chico Buarque.¹⁴ De modo que, si la doble duplicación de la voz del protagonista y narrador autodiegético paradójicamente permiten dar cuenta, según Carolin Overhoff Ferreira, de una condición esquizoide del protagonista, al mismo tiempo que imprimen la sonoridad afectiva de la propia voz del director, la mezcla de voces al final no sugiere, como plantea la autora, que la narración llega a un nivel superior de entendimiento (2012: 201). Por el contrario, más que complementarse, las distintas voces asumidas por el narrador se mezclan y se confunden para señalar la irreductibilidad de lo foráneo y la imposibilidad de una identidad estable. En la escena final, incluso se rompe de manera más radical la sincronía entre voz y cuerpo cuando las pa-

labras del personaje, que en un episodio confuso había sido acuchillado y estaba agonizando, son dichas de manera alternada tanto por el actor como por la voz *over* hasta cerrar con las letras en pantalla que señalan el fin de la narración. A diferencia de *Terra estrangeira*, en donde en el viaje de Alex y Paco todavía opera una débil promesa de comunidad desplazada en el futuro, el tránsito constante y la confusión de las voces en *Estorvo* sugiere un desvanecimiento de todas las formas de comunidad: de lengua, de sentimiento, de tierras imaginadas, y se afirma, en cambio, la anticomunidad de la alteridad absoluta.

A modo de conclusión

Considerar los imaginarios geográficos e identitarios de películas de desplazamiento supone dar cuenta de los procesos de desterritorialización y reterritorialización por los cuales comunidades entran en crisis e intentan redefinirse a partir de la lengua, el espacio, dinámicas de coexistencia afectiva o una promesa utópica. Si la ansiedad permanente por un exilio transformativo y liberador en *Terra Estrangeira* lleva a imaginar un sentido de comunidad en el futuro, como una forma de promesa en un territorio y una lengua que no se conocen, la fuga en el tiempo presente de *Estorvo* instauro una serie de dislocamientos que desembocan en la hacienda como lugar de origen distópico en donde no es posible imaginar una identidad estable. Aunque estas dos películas brasileñas tratan de la experiencia de sujetos en tránsito, las narrativas exploran las relaciones entre desplazamiento, voz e identidad de manera diferente. Mientras los signos de diferencia lingüística y la multiplicidad de variantes del portugués en *Terra Estrangeira* operan como un desvío que en última instancia mantiene una identidad brasileña diaspórica, el uso de una voz *off* y *over* en relación al cuerpo de un sujeto nómádico, la disrupción de la sincronía y la superposición creciente del portugués, del español y el portuñol en *Estorvo* apuntan a una desterritorialización tanto de la voz como de la identidad.

NOTAS

- 1 Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997) entienden “desterritorialización” como un concepto vinculado al capitalismo como formación social que se basa en la constante descodificación subjetiva. Desde un enfoque antropológico, García Canclini (1990) utiliza el término para entender las culturas “híbridas” en las que los bienes culturales traspasan los límites entre los territorios de lo culto, lo popular y lo masivo, así como entre lo local y lo global. En las dos perspectivas, la desterritorialización refiere a la movilidad propia de la globalización por la cual se pierde “la relación ‘natural’ de la cultura con los

territorios geográficos y sociales”, lo que debilita su capacidad de definir los términos de nuestra existencia (identidad y subjetividad). Dentro de esta dinámica, pero refiriéndose a los espacios, el antropólogo francés Marc Augé distingue dos realidades espaciales en la contemporaneidad: “lugar”, espacio asociado con la identidad, y “no lugar”, espacio desterritorializado que no funciona como un “lugar de inscripción que fija identidades” (Augé 2005: 3-10).

- 2 Con “retomada” me refiero a cierto renacimiento de la producción cinematográfica brasileña a mediados de la década de los noventa, que fue en parte producto de la nueva ley audiovisual de 1993. A comienzos de esa década, como parte de una reforma neoliberal de la economía, el gobierno del presidente Fernando Collor reestructuró el sector público y eliminó las agencias públicas encargadas de la producción y distribución del cine nacional, tales como Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) y Concine (Conselho Nacional de Cinema). Sin ningún tipo de protección o incentivo estatal, la producción cinematográfica brasileña llegó virtualmente a cero. Lentamente, durante la presidencia de Itamar Franco, el Estado volvió a intervenir en el mundo de la cultura. La Ley Audiovisual, de 1993, establecía exenciones impositivas para aquellas empresas que invirtieran en la producción de obras cinematográficas (Moisés 2003: 7). Este nuevo mecanismo de apoyo a la producción, basado en la inversión privada, repercutió en un aumento de la producción cinematográfica, por lo que hacia 1995, ya durante la presidencia de Fernando Henrique Cardoso, se comienza a hablar de una “retomada” del cine brasileño. Según Stephanie Dennison (2000), más allá de los resultados de la nueva política económica en términos del incremento de la producción, en particular dos películas estrenadas en ese año señalan el inicio del “renacimiento”. *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* de Carla Camurati, una comedia histórica que parodia la llegada de la corte portuguesa al Brasil, se convirtió en un sorpresivo éxito de taquilla que demostró la viabilidad económica del cine brasileño. También con incentivo parcial de la Ley de Audiovisual, *Terra Estrangeira*, de Walter Salles y Daniela Thomas, comenzó a llamar la atención internacional hacia la nueva producción cinematográfica brasileña gracias a su participación en más de 30 festivales internacionales. Una consideración del modo transnacional de producción y distribución de *Terra estrangeira* se encuentra en el artículo de Victoria Ruétalo (2009).
- 3 En los años noventa, el impulso por encontrar el origen tuvo una dirección interna y externa. Junto a los filmes que siguen las peripecias de los brasileños en el exterior, el cine registró también desplazamientos hacia el *sertão*. Pese a cierta coincidencia temática con el *cinema novo*, en sus espacios y en la dinámica migratoria, algunos críticos sostienen que las películas de la “retomada” adoptan una actitud despolitizada, ya que sus representaciones particulares del espacio no se traducen en una reflexión crítica sobre la identidad brasileña (Oricchio 2003: 145).
- 4 El sociólogo Gilberto Freyre acuñó el término de “lusotropicalismo” en los años cuarenta para referirse a la pretendida unidad cultural y espiritual de los países colonizados por Portugal en América y en África.
- 5 Según Kaja Silverman, la banda sonora tiene la capacidad de generar la idea de que “there is no difference between recorded and prerecorded sounds – that the apparatus is miraculously capable of capturing and retransmitting the profilmic event in all its auditory plenitude” (1988: 42). En este sentido, cada sonido sería un testimonio de la autenticidad de la grabación y de la capacidad del cine de restituir los fenómenos que tienen una existencia efímera en la realidad.

- 6 Benedict Anderson plantea que una nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (1991: 9).
- 7 La crítica especializada ha analizado *Terra estrangeira* como historia de viaje en relación a las implicaciones sociopolíticas del “desarraigo” (Darlène 2008) y a los usos particulares de los moldes genéricos del *film noir* y la *road movie* (Pinho 2012). Desde un marco teórico comparatista, Victoria Ruétalo da cuenta, de manera original, de la tensión existente entre el modo transnacional de producción y distribución de *Terra estrangeira* y la ilegalidad del cruce de fronteras que la misma película presenta en el nivel de la trama (Ruétalo 2009).
- 8 A comienzos de la década de los noventa, Fernando Collor, primer presidente elegido tras casi treinta años de dictadura militar, inicia su gobierno aplicando el “Plano Brasil Novo” (luego conocido como “Plano Collor”), una serie de reformas de corte neoliberal orientadas a frenar la inflación, remover las restricciones a la libertad de empresa y aumentar la competitividad. Las medidas de estabilización fueron particularmente drásticas: en el segundo día de su mandato, su ministra de Economía, Zelia Cardoso, determinó que, como medida de control de la inflación, todos los depósitos bancarios serían congelados por un período de 18 meses (Carvalho 2006). La escena de *Terra estrangeira* en la que Manuela ve el noticiario en la televisión nos ubica precisamente en marzo de 1990, cuando se anuncian las medidas económicas. Filmada en 1995, la película de Walter Salles y Daniela Thomas es contemporánea a un momento en el que todavía predominaba un sentimiento de fracaso en relación al futuro del país y en el que se presenciaba por primera vez un movimiento migratorio de personas que, al igual que Paco en la película, abandonaban Brasil para buscar alternativas de supervivencia en el extranjero.
- 9 Mary Ann Doane plantea que el diálogo sincrónico permanece como la forma de representación sonora dominante en el cine narrativo. En este paradigma, la edición y la mezcla de la banda sonora tienen la función de ocultar y reducir la distancia entre el objeto visual y su representación sonora (4).
- 10 La idea de “no lugar” no reconoce la globalidad y el hibridismo, que la noción de “entre lugar” sugiere, pero tampoco se asienta en los particularismos y, a diferencia del “entre lugar”, supone una suspensión identitaria ya que, en la concepción de no lugar elaborada por Augé, un espacio desimbolizado no delimita identidades ni integra relaciones (2005: 3-10).
- 11 Se denomina portuñol a una interlengua mixta con vocabulario procedente del portugués y del español.
- 12 La diégesis es el mundo ficcional construido por la narración y del cual los personajes participan. En su estudio sobre la voz en el cine, Mary Ann Doane plantea que la voz en *off* refiere a aquellas instancias en las que escuchamos la voz de un personaje que no vemos dentro del encuadre. Esa invisibilidad no supone, sin embargo, su inexistencia. Por medio de secuencias previas o por el contexto ficcional sabemos de la “presencia” de ese personaje en el espacio de la diégesis. Por el contrario, con la excepción de una voz *over* en el momento de un *flashback* o en los monólogos interiores, la voz *over* que comenta, como es el caso de los documentales, se presenta como una voz fuera del espacio. La voz *over* es, en palabras de Doane, una “voz sin cuerpo” (Doane 1980: 37-42).

- 13 Normalmente, cuando los diálogos son doblados, los avances tecnológicos en la grabación de sonido, como el sistema Dolby, se utilizan para disminuir el ruido, ocultando el aparato de representación y reduciendo la distancia entre el objeto y su representación (Doane: 4). La mezcla de sonido de *Estorvo* renuncia a esta 'normalización' del sonido y, por el contrario, exagera la distancia entre el cuerpo y la voz del actor, introduciendo así inestabilidad en la escena.
- 14 Según Ismail Xavier, el uso de dos voces, la del actor y la del director, permite establecer sonoramente una distancia entre el registro épico y el dramático. La tonalidad y la forma acelerada del habla del actor cubano contrastan con cierto cansancio de la voz pausada y neutra de Ruy Guerra (2010: 41).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Berger, Verena y Miya Komori. *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Viena: LIT Verlag, 2010.
- Carvalho, Carlos Eduardo. "As origens e a gênese do Plano Collor". *Revista Nova Economia* 16.1. (2006): 101-134.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. Nueva York: Columbia University Press, 1991.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Dennison, Stephanie. "A Meeting of Two Worlds: Recent Trends in Brazilian Cinema". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6. 2. (2000): 131-144.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". *Yale French Studies* 60. "Cinema/Sound" (1980): 33-50.
- Đurovičová, Natasa y Kathleen E. Newman. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, 2010.
- Elena, Alberto. "Terra Estrangeira". En: *The Cinema of Latin America*. eds. Alberto Elena y Marina Díaz López. Londres: Wallflower, 2003: 211-20.
- Faria, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.
- França, Andrea. "A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo". *Rebeca—Revista Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual* 1.1. (Jan-Jun 2012): 55-71.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1990.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2002.
- Moisés, José Álvaro. "A new policy for Brazilian Cinema". En: *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib, Londres: I.B. Tauris, 2003: 3-22.
- Nagib, Lúcia. "Going Global: The Brazilian Scripted Film". En: *Trading Culture: Global*

- Traffic and Local Cultures in Film and Television*. Ed. Sylvia Harvey, Eastleigh, UK: John Libbey, 2006, 95-104.
- Nagib, Lúcia. "Imagens do mar – visões do paraíso no cinema brasileiro de ontem e hoje". *Revista da USP*, 52 (2002): 148-158.
- Nagib, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: Matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Oricchio, Luiz Zanin. "The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millennium". En: *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib, Londres: I.B. Tauris, 2003: 139-56.
- Otsuka, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- Overhoff Ferreira, Carolin. *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Zürich: LIT, 2012.
- Page, Joanna. "Identidades posnacionales y estrategias de reterritorialización en el cine argentino contemporáneo". En: *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Eds. María J. Moore y Paula Wolkowicz, Buenos Aires: Librería, 2007: 51-68.
- Pinho, Alexandra. "Em busca de abrigo: o exílio em *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas". *Navegações* 5.1 (Jan-Jun 2012): 88-93.
- Ruétalo, Victoria. "Border-crossings and Textual Gaps: A 'Globalized' Mode of Production in *Profundo Carmesí* and *Terra Estrangeira*". *Studies in Hispanic Cinemas*, 5 (2009): 57-71.
- Schwarz, Roberto. "Um romance de Chico Buarque". En: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999: 178-181.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Smith, Anthony D. "Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity". En: *Cinema and Nation*. Eds. Mette Hjort y Scott MacKenzie, Londres: Routledge, 2000: 45-60.
- Xavier, Ismail. "A tradição da fazenda-autarquia (*Lavoura Arcaica*) e a dinâmica da cidade-mundo (*Estorvo*): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea] "Cuestiones del tiempo presente", puesto en línea el 6.1.2010, consultado el 16.2.2013. URL: <<http://nuevomundo.revues.org/58360>>.
- Xavier, Ismail. "Brazilian Cinema in the 1990s: The unexpected encounter and the resentful character". En: *The New Brazilian Cinema*. Ed. Lúcia Nagib, Londres: I.B. Tauris, 2003: 39-64.

FILMOGRAFÍA

Estorvo. Dir. Ruy Guerra, Brasil, 2000.

Terra estrangeira. Dir. Walter Salles y Daniela Thomas, Brasil, 1995.

CARIBBEAN STUDIES

A journal published twice a year



SUBSCRIPTION RATES

Annual Institution \$50.00
Single Issue Institution \$25.00
Annual Individual \$25.00
Single Issue Individual \$15.00

CONTACT

INSTITUTE OF CARIBBEAN STUDIES
College of Social Sciences
University of Puerto Rico
Río Piedras Campus

PO Box 23345
San Juan, Puerto Rico 00931-3345
T: (787) 764-0000, ext. 4214
Fax: (787) 764-3099
caribbean.studies@upr.edu